

general: Comparación y contraste». Se enfatizan las teorías de autores norteamericanos e ingleses, aunque, dada la subordinación de la biografía por D'Ors al fin de la demostración de sus teorías, el lector no puede dejar de pensar que debieran haberse aprovechado referencias a las intenciones de Freud en su libro sobre Leonardo Da Vinci y los ensayos biográficos de Marañón (sobre Enrique IV de Castilla y Amiel) de la década de 1930. El Capítulo VI «La biografía orteguiana: Un estudio comparativo» hace un resumen de las ideas del filósofo sobre el papel de la biografía en la historiografía, analiza preferentemente las obras de la madurez y señala semejanzas y diferencias con respecto a las ideas y obras de D'Ors. Sin embargo, se hace caso omiso de las observaciones de Ortega sobre la aumentada «demanda de libros de contenido ideológico» en «Ideas sobre la novela» (1925) y su papel del Director de la *Revista de Occidente* al animar a otros a ensayarse en el género.

En general, este libro presenta un análisis útil y cuidadoso de un aspecto poco conocido y menos estudiado de la obra de D'Ors. Pero su estrechez de miras estorba la justa valoración de la aportación orsiana al género biográfico en España.

Boston University

JAMES H. HODDIE

Ricardo de la Fuente Ballesteros. *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña, 1988, 112 pp.

La obra de algunos de los más importantes dramaturgos del primer tercio de este siglo ha sido analizada desde todos los ángulos posibles. Poco se puede añadir hoy, por ejemplo, a lo ya dicho sobre los esperpentos valleinclinascos o sobre las tragedias lorquianas. Sin embargo, los estudios de conjunto sobre el teatro de esa época, escasos si se los compara con los dedicados a otros géneros literarios, suelen presentar, con frecuencia, importantes lagunas. El último de los publicados, y uno de los más completos y claros, es el que se incluye en el tomo VIII del *Manual de literatura española* que Milagros Rodríguez y Felipe B. Pedraza vienen publicando desde hace años en la editorial Cénlit. También acaba de aparecer en Taurus el volumen

II de una *Historia del teatro en España*, que dirige José M.<sup>a</sup> Díez Borque. De la redacción del próximo, que estará dedicado íntegramente al siglo XX, se han encargado Javier Huerta y José Monleón Bennacer.

Frente a la atención que estos prestan a tendencias dramáticas y a autores concretos, Ricardo de la Fuente, en su *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, se propone, de forma más ambiciosa y original, servirse de los métodos, menos transitados, de la «sociología empírica o cuantitativa», con el fin de «introducir al lector en lo que fue el espectáculo teatral de nuestro primer tercio de siglo» y de analizar las polémicas y crisis que lo acompañaron. Los asuntos que aborda en cada uno de los cuatro apartados en que se divide su trabajo no podían ser más atractivos:

1) «El aspecto productivo (financiación del escritor, la escritura como oficio, el empresario, la organización teatral) y sus medios».

2) «El consumo, además de la pura recepción; es decir, el público, los precios que regían en el teatro y en las posibles clases asistentes al espectáculo, así como la crítica y su función».

3) «Cómo era la representación de estos años».

4) La crisis teatral.

Sin embargo, aunque se trate de un ensayo de escasas pretensiones, los resultados no son casi nunca satisfactorios. Y a ello contribuye poderosamente el esfuerzo a que se ve obligado el lector para entender cabalmente el sentido de muchos pasajes (y no por la densidad y profundidad de su contenido, sino por las carencias de tipo lingüístico que exhibe R. de la Fuente a la hora de expresarse). El ejemplo que sigue puede dar una idea bastante exacta del conjunto: «Al circuito popular la crítica suele ignorarlo y, cuando se refiere a él, los juicios suelen ser negativos; pero, en general, sus opiniones caen en el vacío, ya que las censuras inciden en los gustos del público y, apoyando las afirmaciones del crítico, normalmente, no dejan de asistir a este tipo de espectáculos».

Las conclusiones que pueden extraerse de este librito son que en la época analizada hubo una profunda crisis teatral, que se vio agravada durante los años veinte, y que casi desapareció en la época de la república, debido a las ayudas estatales y al

«ascenso a puestos directivos a hombres como Díez-Canedo, Baeza, Valle-Inclán y el mismo Araquistáin». Sin embargo, todo lo que se dice sobre los agentes de esa crisis (baja calidad de las obras que se representan, actores, público, empresarios, competencia de otros medios de comunicación) pocas veces va más allá de lo que puede encontrarse, expresado de forma más ordenada y clara, en manuales y estudios sobre esa época, por modestos que sean, y de lo que cualquier aficionado al teatro puede deducir sin excesivos quebraderos de cabeza.

Más graves resultan las lagunas y los saltos bruscos que con frecuencia se producen, la sucesión de datos deslavazados, que pocas veces se articulan en una teoría coherente, y la tendencia a simplificar y a trivializar aspectos de gran complejidad. Tampoco se beneficia en nada este trabajo de la propensión de su autor a dar un valor general a hechos escasamente representativos y a aceptar como dogma de fe opiniones y teorías de críticos de poca monta.

Muchas de las afirmaciones que se suceden resultan excesivamente categóricas o sorprendentes. Así ocurre, por ejemplo, cuando se asegura que «los gustos y costumbres del público eran muy diferentes a las [sic] actuales. Destaca el hábito de aplaudir interrumpiendo la representación, algo increíble hoy día». Cuando se considera que los empresarios estaban obligados a ofrecer espectáculos fastuosos, ya que «había gente que iba al teatro a copiar los vestidos y la decoración para ir a la moda». O cuando se distingue entre una «crítica tradicional, de tendencia conservadora, y una crítica moderna, empeñada, de vanguardia. La primera, idealista y romántica, busca lo individualizante de una producción y, con frecuencia, el juicio estético tiende a estar subordinado al moral [...] En la crítica innovadora se puede encontrar dos direcciones de fondo: la primera, que defiende el progreso teatral y que no está marcada políticamente (la podemos llamar vanguardia modernista), y la segunda, que sostiene una vanguardia empeñada políticamente».

También resulta excesiva la atención que se presta a determinadas modalidades teatrales, en detrimento de otras más significativas. De la Fuente arremete contra los seguidores de Benavente, encenagados en un teatro «aburrido y verborreico», y contra la proliferación de un «teatral teatral», entendiendo por

tal el «que los comediógrafos y dramaturgos solían componer de acuerdo con las dotes artísticas y personalidad de un actor o actriz [...] Una derivación del teatro es también la recurrencia a temas inherentes a la farándula, que si bien pueden ser objeto del teatro no así su exceso». Pero guarda sus más acerados dardos para el teatro cómico, al que dedica la mayor parte de su estudio (a veces el lector tiene la impresión de que se encuentra ante una monografía sobre Muñoz Seca y Pérez Fernández). Los estragos que causó entre el público fueron demoledores («el espectador huía del género serio, buscando la diversión, primero, en el género chico y, más tarde, en el cómico, y el astracán en particular»), pero tampoco la crítica se vio libre de ellos: «El crítico apocalíptico siente mala conciencia porque estas obras [las cómicas] le hacen reír y, en vez de reconocerlo, se enfada consigo mismo, con el autor y con los espectadores. No comprendiendo por qué él se ha tenido que reír si, según sus juicios, el producto es tan descabellado».

En otros apartados, R. de la Fuente se limita a enumerar problemas de gran interés, que apenas explica y desarrolla, y a desgranar todo un rosario de lugares comunes. Así, nos enteramos de que algunos directores y escenógrafos españoles estaban al tanto de lo que ocurría en Europa, pero, si se exceptúa una vaga pincelada sobre Antoine, nada se dice de las consecuencias que este hecho pudo tener. O de que diversos actores dieron la espalda a los métodos de Stanislawski, Meyerhold, Craig y Appia, a pesar de que tenían un mediano conocimiento de ellos.

También se nos informa, entre otras muchas cosas de parecido calibre, de que durante «el primer tercio de siglo se mantiene la costumbre de meter los pies para expresar el desagrado ante una obra; por ello, las empresas mantenían a una abundante *claqué*»; o de que la estimación social de los actores era mucho más positiva que en épocas pasadas, aunque todavía algunos de ellos se ganaban a pulso la mala fama de que gozaban: «era lógico que la moralidad del histrión fuese puesta en entredicho, sobre todo en el caso de las actrices de *variétés* (cupletistas y bailarinas) y del llamado género ínfimo y sicalíptico, que de tanta fortuna gozó en el final del siglo pasado y principios del nuestro. estas mujeres solían tener un protector».

El capítulo dedicado al vestuario, muy en la línea de periclitados estudios semiológicos precedentes, se lleva la palma de las obviedades. Véanse, si no, las conclusiones que en él se extraen: «Por supuesto que no todas las obras son iguales; mientras la comedia de interiores burgueses o cosmopolitas exigía el frac y la elegancia, los sainetes pedían la blusa, la flamenquería o el vestido de todos los días, y la revista el lujo, el exotismo y la poca ropa en las bailarinas».

ARTURO RAMONEDA

Lima, Robert. *Valle Inclán. The Theater of His Life*, Columbia, The University Press, 1988, 378 pp.

Al cumplirse el primer centenario del nacimiento de Valle Inclán en 1966, Robert Lima rindió homenaje a don Ramón María preparando la bibliografía más completa que se había recopilado hasta entonces sobre su obra de creación y la crítica alrededor de la misma. Lima observa ahora el cincuentenario de la muerte de Valle Inclán con una espléndida biografía del escritor gallego. Es una biografía literaria, es decir, que en ella se repasa el crecimiento vital de la persona paralelamente a su evolución estética y al desarrollo de su producción. Hombre-artista-máscara, según el conjunto con que Lima gusta de definir a Valle Inclán, cuyas hazañas personales examina dentro del contexto histórico nacional e internacional del momento en que le tocó vivir.

Fiel a la metáfora del título con que pretende captar el reconocido talento histriónico y la marcada tendencia a la teatralidad personal y estilística de Valle Inclán, Lima divide la biografía en épocas simbólicamente dramáticas, a la manera de etapas en el desarrollo del teatro moderno. Siguiendo un esquema tradicional de sucesión cronológica, documenta rigurosamente las idas y venidas de Valle Inclán registrando a la vez los acontecimientos socio-políticos y culturales de orden tanto nacional como universal, que encontraron resonancia en su vida y en su creación. Simultáneamente Lima va señalando la gestación y publicación de la obra valleinclanesca incluidas las variantes y autorrefundiciones hechas por el autor. Finalmente, va cotejando la